# المحاكاة وتصوير الواقع في الوعي الكلاسي الفرنسي

د. أمينة رشيد

لم يحدث، في أي عصر من العصور، أن قام أديب، أو فنان بتصوير الواقع تصويراً آلياً أو « فوتوغرافياً ». فلو نظرنا إلى الواقعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، والتي اعتبرت الواقع موضوعاً أساسياً للأدب أعاد صياغته وجدّد مفهومه، لرأينا أنها في حقيقة أمرها عملية عرض وتنميط للواقع تنتج عنها الأشكال الأدبية[1]. لكننا، في حدود هذا المقال، لن نهتم بالتمثل « الواقعي » للواقع، بل **بمفهومين** خصّصتهما نظرية الأدب الكلاسية الموروثة عن أرسطو لتصوُّر، وتصوير، الواقع، وهما: « **المحاكاة** »، و« **مشابهة الحقيقة** »[2].

ومنذ البداية، نوضح أننا لا نضع المفهومين على نفس المستوى، **فالأول**: وهو المحاكاة، عام ويطابق التصور الفني والأدبي في العصور الكلاسية، منذ عبارة أرسطو المشهورة: « إنّ شعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبي، والى حدٍ كبير أيضاً النفخ في الناي واللعب بالقيثار.. كل هذا بوجه عام أنواع من المحاكاة »[3]؛ أما **الثاني**: وهو « مشابهة الحقيقة »، فهو جزء من الأول، ويبدو كوجهة نظر في تحديد كيفية التصوير الأدبي للواقع في إطار المحاكاة، ويكرر أرسطو مراراً في كتابه للشعر أنّ المحاكاة يجب أن تتم، إمّا حسب الضرورة، أو حسب الحقيقة، بحيث يكون موضوع المحاكاة مقبولاً للمتلقي عقلياً، ومثيراً للذة فنياً، وبالفعل، ينبغي على الشاعر ـ بمقتضى مفهوم **أرسطو** ـ أن يحاكي الواقع ليس طبقاً للحقيقة، بل في إطار ما يستطيع المتلقي أن يقبله، بل إنّه إذا تعارض الممكن والمقبول، « فالمقبول المستحيل أفضل من الممكن غير المقبول »، وذلك حسب عبارة أرسطو المعروفة، والتي تعتبر الآن حجر الزاوية للجماليات الأرسطية[4].

وتبدو « مشابهة الحقيقة » عند أرسطو في أول الأمر كمعيار عقلاني يحكم العمل الأدبي على مستويين: **أولهما** تسلسل الأحداث في السرد (Lagos) . **وثانيهما** ترتيب المفردات في الأسلوب (Lexis) . ولكن فيما بعد سيتم تجميد مفهوم المحاكاة في العصر الكلاسي، وتتحول بالتالي « مشابهة الحقيقة » إلى معيار أخلاقي وأيديولوجي يحدد رؤية الواقع في إطار الأفكار المهيمنة على التجمع . ويحاول التوفيق بين الكاتب وجمهوره . وفي مواجهة تلك الرؤية ، قامت رؤية أخرى تسخر من بعض ظواهر وتفاصيل الواقع . ولكن ـ وفي كل الأحوال ـ لم يتطرق الشك إلى الرؤية الرسمية ، إلاّ في أواخر القرن الثامن عشر . وفي فرنسا ، وذلك مع « مفارقة » ديدرو ، الذي كان يؤمن أن في المفارقة (Le Paradoxe) ، حقيقة أعمق من « مشابهة الحقيقة » التي كانت سائدة في الأدب الرسمي لعصره[٥].

وقبل أن تضاف الإسقاطات المختلفة الى مفهوم المحاكاة ، تلك الإسقاطات التي نوعت هذا المفهوم عبر عدة قرون ، كانت كلمة (Mimésis) عند أفلاطون ـ قبل أن يعطيها أرسطو معناها المألوف لدينا الآن ـ كانت تعني أحد جنسي القول : القول المنسوب الى الأشخاص في العمل الفني ، أي القول المسرحي والتمثيلي ، وقول المؤلف بذاته عندما يتكلم باسمه ، أي القول السردي القصصي ، ويقول أفلاطون في الجزء الثالث من كتاب « الجمهورية » :

ـ « (...) وإذن فحديث الشاعر يكون سرداً حين يقص الحوادث من آن لآخر . أو حين يصف ما يتخللها من وقائع (...).

ـ تماماً ..

أما حين يتكلم بلسان شخص آخر ، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة .

ـ بالتأكيد .

ـ وهذا التشبيه ، سواء في الكلام أو في الحركات ، أليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصيته؟

ـ بلا شك .

ـ وإذن فهوميروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة فيما يروونه؟

ـ بالتأكيد (...) »[٦].

ومن هذه الأجناس الثلاثة التي حددها أفلاطون للقول : « والسرد قد يكون مجرد سرد ، أو تصوير ، وتمثيل ، أو كليهما معاً »[٧] ، استخرج النقد الرومانسي الألماني مبدأ الأجناس الثلاثة للأدب عامة : الغنائي ، والمسرحي ، والقصصي[٨] . ولكن ، كما بيّن الناقد الفرنسي الحديث « جيرار جينيت » ، فإن هذا التصنيف الثلاثي ، وإدخال النوع الغنائي الذي لم يتكلم عنه أفلاطون ، ليس إلاّ من إبتكار المنظّرين الألمان ، ابتداءً

من الأخوين شليجل ، اللذين أسقطا ، على تصنيف أفلاطون اللغوي البحت ، مقولة خاصةً بالنقد الأدبي المهتم بالأجناس الأساسية للأدب ، بينما لم يهتم أفلاطون بذلك.

كانت مشكلة أفلاطون فلسفية واجتماعية ، فالمشكلة الفلسفية لديه هي علاقة الشاعر بالحقيقة ، أما المشكلة الاجتماعية فهي مرتبطة بها ، وتتعلق بطرد الشاعر من الجمهورية المثالية ، نظراً لأنه كذّاب[٩] ، وفي هذا الكذب تتحدد مشكلة **المحاكاة** عند أفلاطون ، فالشاعر يكذب ، **أولاً** : لأنه يتكلم عما لا يعرفه ، إذ أنه يصف كل شيء ، ويتقمص في السرد التمثيلي أشخاصاً وأعمالاً لم يمارسها في الحقيقة ، **وثانياً** لأن الشاعر عندما يحاكي فهو يحاكي الواقع المحسوس الذي هو نفسه ـ طبقاً لنظرية المثل الأفلاطونية ـ صورة منحلّة للمثل ، وعلى هذا الأساس تكون لغة الشعر قولاً منحلاً ، يبعد مرتين عن الحقيقة ، الجوهرية المتمثلة في الأفكار الأبدية.

أخذ أرسطو مصطلح **المحاكاة** عن أفلاطون ، واحتفظ بجزء من النظرة الأخلاقية لأستاذه السابق ، في وصفه للعمل الفني ، كمحاكاة لأفعال « نبيلة » تصفها التراجيديا والملحمة ، وأفعال « دنيئة » هي موضوع « الكوميديا » والأغاني « الفاليه »[١٠]. ولكنه مع ذلك ، نقل المفهوم عن موضعه الأفلاطوني في بعض النقاط الأساسية :ـ

١ ) غيّر أرسطو جزئياً التصنيف القولي الذي يحدد معنى المحاكاة عند أفلاطون ، فلم تعد المحاكاة أحد قولي التمثيل والسرد ، بل أصبحت المحاكاة هي القول كله ، ويشمل التمثيل والسرد كأجزاء نوعية منه.

٢ ) لم يعد موضوع المحاكاة عند أرسطو هو العالم الحسي كما كان عند أفلاطون ، بل أصبح هو الانسان بأخلاقياته وانفعالاته وأفعاله ، وبهذا رفض أرسطو النظرة السلبية الى المحاكاة ، باعتبارها تقليداً للطبيعة الحسية التي هي نفسها تقليد للمثل الأفلاطونية ، وركز على العمل والحياة أكثر من تركيزه على البشر فيقول : « إن التراجيديا ليست محاكاةً للأشخاص ، بل للأعمال والحياة ، (التراجيديا كانت الجنس المفضل عند أرسطو) ، وللسعادة والشقاء . والسعادة والشقاء يكونان في الفعل ، و« الغاية » هي فعلٌ ما ، وليست كيفية ما ، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق ، أما السعادة وضدها فتتبع الأفعال »[١١].

٣ ) يوصلنا ، هذا التقييم للفعل ، إلى الفرق الأساسي بين أفلاطون وأرسطو ، وهو أن المحاكاة عند الثاني صنعة وعمل : « حيث توجد المحاكاة ، توجد صنعة »[١٢]. والمحاكاة بالضرورة عمل إبداعي من هذه النواحي الثلاث : الوسائل (الإيقاع ، اللغة ، النغمة) ، والموضوع (الأفعال النبيلة والدنيئة) ، والطريقة (السرد والمحاكاة)[١٣].

أعطى أرسطو إذن لمفهوم المحاكاة بعداً فنياً لم يكن موجوداً عند أفلاطون ، وفيما كان أفلاطون يحاكم الشاعر بمعيار الحقيقة والكذب ، يرى أرسطو أن « (...) الإنسان يختلف عن سائر الكائنات بأنه أكثرها

محاكاة. وأنه يتعلم أول ما يتعلم عن طريق المحاكاة. ثم أن الإلتذاذ بالأشياء أمر مشترك وعام بين الجميع »[١٤]. وهذا الشعور بالإلتذاذ الفني هو الذي يجعل الإنسان مبتهجا لوصف الأشياء الدنيئة إذا كان التصوير الفني لها موفقا.

ويعتبر الفلاسفة العرب الذين فسروا كتاب الشعر هم أفضل من فهم هذا البعد الفني وطوّره وعبّر عنه، فيقول إبن سينا. معرّفا المحاكاة: « وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ». ثم يستطرد مفسرا هذا المفهوم حيث يصل إلى ما يمكن اعتباره تعريفا قيما للقول الأدبي حتى عصرنا هذا: « والتخيل إذعان، والتصديق إذعان. لكن التخيل إذعان للتعجب والإلتذاذ بنفس القول. والتصديق إذعان لقبول أن الشيء ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه. والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه. أي يلتفت فيه إلى جانب حال القول فيه »[١٥].

ثم أن الفلاسفة العرب كانوا. منذ البداية. على وعي بأن المحاكاة ليست مجرد تطبيق ونسخ للطبيعة، بل إنّها جزء من عمل إنتاجي وإبداعي له أسلوبه الخاص. والى جانب قيمته المعرفية. فإنّ له قيمة تخييلية يدخل فيها التعجب والالتذاذ. وهذه قيم لم يكتشفها. أو بمعنى أصح. لم ينظر اليها النقد الكلاسي الأوروبي. رغم أنها وجدت في الأعمال نفسها. حيث حول مفهوم المحاكاة إلى تقليد سلبي للطبيعة. أو خضوع لها. ولم تتغير هذه النظرة للمحاكاة. وللأدب. إلاّ في بعض الجهود الفردية في أوروبا، خلال القرنين السابع والثامن عشر. ثم جاءت الرؤية الرومانسية الألمانية بمبالغة. من ناحية أخرى. عندما ركزت على المبدع، العبقري الخلاّق.

اكتشف النقد الحديث أن العصور الكلاسية الأوروبية قد جمدت مفهوم أرسطو للمحاكاة، وأفقدته معانيه الأساسية التي فهمها الفلاسفة العرب[١٦]. وذلك رغم جهود مترجمي إبن رشد في عصر النهضة. لذلك أعاد « روزليد دوبون - رك » و« جان لالو »، آخر مترجمي وناشري « علم الشعر »، ترجمة كلمة « المحاكاة » التي أصبحت عندهم (Représentation). بدلاً من (Imitation) التقليدية. وبهذه الترجمة الجديدة يريد الناشران أن يؤكدا على أنّ المحاكاة تركز أساسا على العمل الأدبي وليس على الشيء المحاكيّ. وأنه لا بدّ من التمييز بين الشيء الطبيعي وبين التصور الفني له، وهذا هو أيضا معنى الاستعارة الحية في دراسات « ريكور »[١٧].

يرى « ريكور » أن المحاكاة هي في بناء وحدة القصة. وهذا - على الأغلب - هو معنى عبارة أرسطو: « فكما أنه في سائر الفنون المحاكية، تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد، كذلك يجب في القصة من حيث هي محاكاة فعل، أن تحاكي فعلاً واحداً، وأن يكون هذا الفعل الواحد تاماً »[١٨]. ورغم أنّ « ريكور » هنا يقصد البناء الفني المكوّن من التركيب والوحدة والنظام، على مستويين القصة الكاملة وأجزائها من حيث الأسلوب، فالعمل الأدبي يتم أولاً طبقاً لإشارة أولية إلى الطبيعة، وهي إشارة عامة تعبر عن سلطة الطبيعة

على أي إنتاج. ولكن هذه الإشارة لا تنفصل عن الإبداع. إذ يجب أن ينظم المبدع عناصر الطبيعة في وحدة. ثم يطبق أسلوبه فيما يريد أن يقوله. فالمحاكاة خلق. والخلق محاكاة. ومحاكاة أرسطو هي ـ تبعا «لريكور» ـ في التوتر بين الحقيقة الإنسانية والبعد القصصي. والتوتر في المحاكاة توتر ثنائي:

١) بين تصور الإنسان للشيء وخلقه الإبداعي له.

٢) بين الشيء كما هو. وتعاظمه أو تقلصه في الكتابة الأدبية. وهنا يكمن معنى الاستعارة الحية. فالأدب بالمعنى الأرسطي تفاقم وتقلص، أي أن الإستعارة متجاوزة ذاتها في معناها الإضافي والتزييني، لتصبح هي الأدب كله في خرقه للصورة الفوتوغرافية للواقع. أي الاستعارة الحية.

وهكذا، يبدو مفهوم المحاكاة الأرسطي مفهوما فنيا ومنطقيا. يحكم في ان واحد تصور الأديب للواقع. وإعادة خلقه له في العمل الفني. ورأينا كيف حدد أرسطو مشروعية المحاكاة عبر وصفه لوسائلها وموضوعاتها وطرقها. وقبل أن ننتقل إلى تغير المفهوم في النقد الكلاسي. نقف للحظة عند مفهوم «مشابهة الحقيقة» الذي سيبين لنا الحدود المنطقية والجمالية لنظرية أرسطو في الشعر وتصوير الواقع.

إنّ مفهوم «مشابهة الحقيقة» عند أرسطو ـ وبكل وضوح ـ هو مفهوم عقلاني ومنطقي. يأتي في أغلب سياقاته مع مفهوم «الضرورة». وكانت وظيفته ـ مثل وظيفة الضرورة ـ تنظيم العمل الأدبي بطريقة تجعله مقبولاً للعقل البشري، وهذا ما يبرر مقولة أن الشعر، من حيث أنه يعبر عن الكليات. يتميز عن التاريخ الذي يتحدث عن الجزئيات. ويقول أرسطو: «ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة. وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما، بمقتضى مشابهة الحقيقة أو الضرورة»[١٩].

وهذا التنظيم خاص بوحدة القصة. أي أن وحدة القصة يجب أن تعبّر عن وحدة الفعل وتنظيم الأحداث، وإذا كانت وقائع الحياة تتعاقب بالفعل دون منطق يربط اللحظات المعاشة بعضها ببعض، فالفن يجب أن يختار ما يقوله ويربط بين أجزائه ربطاً منطقياً. ويرى أرسطو أن «أردأ القصص والأفعال جميعاً هو ما كان متقطعاً، وأعني بالقصة المتقطعة تلك التي تتتابع أجزاؤها على غير مقتضى مشابهة الحقيقة أو الضرورة»[٢٠]. وينبغي إذن أن يرتب تسلسل الأحداث تبعاً للسببية، لأن ثمة «فرقاً كبيراً بين أن تكون هذه بسبب تلك، أو أن تكون هذه بعد تلك»[٢١]. وتظهر دلالة السببية عند أرسطو بوضوح في كلامه عن اللامعقول وتبريره له.

وقد سبق ورأينا أن إحدى المقولات المحورية لجماليات أرسطو هي أن «المقبول المستحيل أفضل من الممكن غير المقبول»، ونراه يقول في فقرة أخرى ليس فقط أنه: «من المعقول أن يقع شيء خارج عن المعقول»[٢٢]، بل إن هذا اللامعقول من مسببات الروعة، فيقول: «فلنتكلم أولاً في الأمور التي ترجع إلى

صنعة الشاعر ، إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطىء . لكن الخطأ يمكن ان تعتذر عنه إذا بلغت به الغاية (وقد بيّنا فيما سبق معنى الغاية) ، أعني إذا زاد روعة هذا الجزء ، أو أي جزء آخر من القصيدة »[٢٣] . والفنان يعرف هذه الحقيقة : « والأمر العجيب مصدر للذّة ، ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصته ، يضيف إليها بعض العجائب ليسرّ السامعين »[٢٤] .

أليس هنا ثمة تناقض بين رفض اللامعقول وتمجيد الخارج عن المعقول والعجيب؟ إن أرسطو لم يتعمق في هذه المسألة التي أصبحت من المشاكل الأساسية المثارة في النقد الحديث للقول القصّي ، وهي مشكلة السببية في القصة ، أو توظيف عناصر القصة مع الاعتراف باعتباطيتها ، لكنه يعبّر عن الاختلاف بين متطلبات الفن وتصورات الواقع في وصفه لتنظيم القول الذي يستطيع أن يشمل لا معقولية الحدث ، فإذا كان القول الأدبي متأثراً بالطبيعة التي يحاكيها ، وهذا من جهة السبب ، فينبغي أيضاً أن يخضع لأثره ، أي اللذة الفنية التي يلعب فيها اللامعقول دوراً أساسياً ، فمشابهة الحقيقة يجب أن تنظم القول بحيث يتقبل المتلقي ما هو خارج عن الواقع ، أي أن منطقية وفنية نظم القصة ، هي التي تعطيها « معقوليتها » رغم لا معقولية الحدث ، أو كما يقول أرسطو : « ينبغي أن ينتج الانقلاب والتعرف من نظم القصة نفسه ، بحيث يقعان ترتيباً على الأمور السابقة في القصة ، إما على طريق الضرورة ، أو على طريق مشابهة الحقيقة »[٢٥] .

هكذا يتصالح المتناقضان ، وهكذا ، أيضاً ، ننتقل من مقولة خاصة لغاية التراجيديا عند أرسطو ،وهي إثارة الخوف أو الشفقة : « على أنه لما كانت المحاكاة ليست لفعلٍ كاملٍ فحسب ، بل لأمور تحدث الخوف والشفقة ، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض ، فإنها تحدث على هذا الوجه روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق »[٢٦] . ننتقل من هذه المقولة الخاصة إلى مبدأ جمالي أساسي : هو أن مخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة »[٢٧] .

تعيد هذه الملاحظات الاعتبار لنواح منسية أو مهملة في نظرية أرسطو في الشعر ، إذ أن ما نجده في الوعي الحديث لجماليات أرسطو ، هو التركيز على مقولة « مشابهة الحقيقة » . غير أنّ ما احتفظت به الأجيال المتعاقبة في أوروبا منذ النهضة ، (وربما استقرت هذه المقولة مع المذهب الكلاسي) ، هو أن أرسطو قد فضّل « المقبول المستحيل » على « الممكن غير المقبول » . إنّنا نجد أن هذا المبدأ يفهم **بطريقتين مختلفتين : إما في اتجاه جمالي** ينظر إلى مشابهة الحقيقة باعتبارها قاعدة كامنة في العمل الأدبي ، كما نظر إليها الرومانسي الألماني « ليسنج » في سياق السؤال عن العلاقة بين التخييل الأدبي (La Fiction Littéraire) ، والحقيقة التاريخية (La Vérité Historique)[٢٨] ، أو في **اتجاه فلسفي** كما سنراه عندالناقد الفرنسي« رولان بارت » .

ويرى « بارت » ، في أرسطو ، أساسا ، « الفيلسوف الذي أقام خطابه متجها نحو الإقناع ، يقوم بالتوفيق

بين براهين المنطق ومستوى الجمهور، ولذلك اهتمّ بالرأي العام والاعتقاد السائد»[٢٩]. ويضيف بارت ان مشابهة الحقيقة مقولة متفقة مع عصرنا وثقافته التي تخاطب الكتل والتجمعات الواسعة والكبيرة من البشر، (La Culture de Masse). ويعتبر «بارت» أن هذه الثقافة تسودها مشابهة الحقيقة الأرسطية، أي ما يظنه الجمهور ممكناً: «وكم من أفلام ومسلسلات وعروض تجارية. تستطيع أن تتبنى - كشعار لها - القاعدة الأرسطية: المستحيل المشابه للحقيقة أفضل من الممكن غير المشابه للحقيقة»!. ويربط «بارت» بين فلسفة أرسطو وسياسته الوسطية، التي تفضل ديموقراطية معتدلة مستندة إلى الطبقات الوسطى. والتي تأخذ على عاتقها تقليص الفروق بين الأغنياء والفقراء، بين الأغلبية والأقلية. وعلى هذا تكون خطابة أرسطو، وبالتالي بلاغته. تبعاً لرأي «بارت»، خطابة أفكار معقولة، خاضعة قصداً «لنفسية» الجمهور، أساسها الاحتمالات، فضلاً عن المقدمات المستخرجة من المبادىء الأولية.

وقد يرى البعض أن في هذه الإقرارات شيئاً من المبالغة. وربما نرى أيضاً أنّ «بارت» قد تأثر بما فعله المذهب الكلاسي بمفهوم مشابهة الحقيقة، وكيف جعله يغزو حقل المحاكاة كله. وسوف نرى فيما يلي أن المذهب الكلاسي في القرن السابع عشر في فرنسا، قد اختار مشابهة الحقيقة كمبدأ أساسي ومحوري لرؤيته الجمالية. وذلك بدعم من «الأكاديمية الفرنسية» التي أنشأها الوزير «ريشيليو»، في عام (١٦٣٥)، لإخضاع المفكرين والأدباء للسلطة عن طريق صرف المعاشات والمنح من ناحية، ومناصرة معيار معقول للفنون والآداب من ناحية أخرى.

نجد، بالفعل، أن البعد الفني لمحاكاة أرسطو قد تغيرت دلالته مع تنظير المدرسة الكلاسية الفرنسية، فقد استقر المذهب الكلاسي في القرن السابع عشر في فرنسا، منتصرا على الاتجاهات البطولية (Héroïques)، و«الباروكية» (Béroques) التي كانت ترسخ الغريب والشاذ والنادر. و«التحذلقية» (Précieuses) المهتمة بالتكلف والمبالغة في أناقة الاسلوب. وكان منذ البداية. كما تشهد النصوص النظرية الأساسية للمدرسة. محاولة لتنظيم وتقنين الفنون والآداب. ربط المؤرخون والنقاد بين هذا التقنين وبين النظام الذي سيّده لويس الرابع عشر في بلاطه، وفي مفهوم السلطة الإلّهية. وفي إدارة الموظفين الجدد المنتصرين على النبلاء، الذين هزموا في المعارك الأهلية. التي سادت فرنسا في الجزء الأول من القرن السابع عشر.

وركز التقنين الكلاسي للأدب على نقطتين أساسيتين: -

١) غاية الأدب: هي أولا التعليم. وثانياً الإعجاب.

٢) وسيلة الأدب: هي تصوير الأشياء تصويرا يستطيع المتلقي أن يتقبله.

وكان من نتائج المبدأ الثاني مباشرة. والأول بشكل غير مباشر. التركيز على مفهوم مشابهة الحقيقة بدلا من حقيقة الأشياء نفسها. وإعطاء هذا المفهوم طابعا أخلاقيا وايديولوجيا مميزا. وهكذا فرضت مقولة

أرسطو : « المقبول المستحيل أفضل من الممكن غير المقبول » باعتبارها قانوناً أساسياً من قوانين الفن .

اتسع مفهوم مشابهة الحقيقة في المذهب الكلاسي بحيث احتل مجال الأدب كله ، أو المحاكاة كلها ، فكان ينبغي على هذا المبدأ أن يحكم ثلاثة موضوعات : **القصة أو الفعل** ، **الشخصية** ، **التمثيل**[٣٠] ، وقد ورثت المدرسة الكلاسية تعريف الشعر ، عن الجزء التاسع ، من كتاب الشعر ، لأرسطو ، فموضوع الشعر هو الممكن ، على عكس التاريخ الذي موضوعه هو الواقع ، والممكن من مقتضى الضرورة أو مشابهة الحقيقة ، وبعد استبعاد الضرورة ، كما عند أرسطو ، نجدها لا تلعب أي دور رغم اقرارها ، ويبقى للشعر موضوعان هما **الممكن ومشابهة الحقيقة** . فالواقع ليس من موضوعات الشعر من حيث هو واقع ، ولكن من حيث الإمكان ، وخاصة من حيث « مشابهة الحقيقة » ، فإن مشابهة الحقيقة هي المقولة الأساسية التي تأتي قبل كل شيء ، أي قبل الواقع ، وقبل الممكن ، هي المقولة التي تحكم علاقة الشعر بالواقع ، والعمل الأدبي بالطبيعة .

قال « شابلان » وهو من أهم منظِّري المذهب الكلاسي ، وكان يعبر ـ في المجادلات ـ عن رأي « الأكاديمية الفرنسية » : « إنّ **مشابهة الحقيقة** هي الموضوع الأبدي للشعر »[٣١] . وكانت المطالبة باحترام هذا المبدأ في غاية الصرامة عند المنظرين ، ونجد « دوبينياك » يرفض بحسم ما رآه أرسطو من إمكانية حدوث أشياء خارجة عن المعقول . فيقول « دوبينياك » : « لا أستطيع أن أقبل أن يفترض الشاعر شيئاً ضد مشابهة الحقيقة »[٣٢] . وكان بالفعل يطبق هذا على أدق التفاصيل ، وعموماً ، كان منظِّرو ذلك العصر يطاردون اللامعقول في كل مكان ، غير اننا ـ في نفس الوقت ـ نجد أن **مشابهة الحقيقة** عند هؤلاء المنظِّرين ، قد أصبحت **متطابقة مع ما هو متفق مع الرأي العام ، وتنحصر في منع ما لا يتم عادة في الواقع ، أو ما لا يستطيع الجمهور أن يظنه ممكناً** ، فيقول « رابان » : « إنّ مشابهة الحقيقة هي كل ما هو متفق مع اعتقاد الجمهور »[٣٣] . ويضيف « نيكول » : « ينبغي ألاّ ننظر إلى الأشياء كما هي في ذاتها ، ولا كما يعرفها الذي يتكلم أو يكتب ، **بل فقط كما يعرفها من يقرأ ومن يسمع** »[٣٤] . وهذا بالطبع وفقاً للمبدأ التعليمي الذي أقرّه المذهب الكلاسي باعتباره الغاية الأولى للأدب ، ولكي يتعلم الجمهور ، كان يجب أولاً إقناعه عن طريق ما يستطيع أن يفهمه لكي يصل إليه المفيد مع الإلتذاذ .

وقد اكتملت هذه النظرة الأخلاقية مع اضافة مبدأ آخر إلى مشابهة الحقيقة ، وهو مبدأ **اللياقة** (La Bienséance ) الذي يحتم أن يتفق الأدب مع ما تقبله الأخلاق والعادات والعرف الاجتماعي في هذه الفترة ، وفي هذا يقول « لامنيارديير » : « ( ... ) طبقا لخصوصية العادات . يجب ألاّ يقدّم الشاعر أبداً ـ إلا عند الضرورة القصوى ـ فتاة شجاعةً ، أو إمرأة عالمة ، أو خادماً حكيماً . إذ أن تقديم تلك الأنواع الثلاثة من الشخصيات على المسرح ، في هذه الظروف النبيلة ، يصطدم مباشرة بمشابهة الحقيقة العادية »[٣٥] ؛ بل نجد ، أكثر من ذلك ، أن نفس الناقد قد حدّد الأنماط التي يجب على الشاعر أن يستوحي منها شخصياته ، وهي : الشيخ والشاب ، الملك والطاغية ، الفرنسي والمصري ، المرأة ، ( ... ) إلخ[٣٦] .

وهكذا نرى كيف تجاوز التنظير الكلاسي الفرنسي، في القرن السابع عشر، ما كان سائداً في عصر النهضة كمجرد تفسير لمقولات أرسطو منبثق من تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر[٣٧]. ومما هو جدير بالاهتمام أن «الأكاديمية الفرنسية»، قد ساهمت في تثبيت مبدأ **مشابهة الحقيقة واللياقة**، وأنها دافعت عنهما في المجادلات التي هزت الأوساط الأدبية الفرنسية في هذا الشأن، وذلك بغرض واضح هو إنشاء المعيار وانتشار «الدوجما».

وقد عرفت فرنسا في القرن السابع عشر مجادلتين أو قضيتين، انقسم على أثرهما النقّاد والأدباء إلى **أنصار** مشابهة الحقيقة، **وأعداء** مشابهة الحقيقة، وكانت القضيتين: **الأولى هي** قضية «السيد» لـ«**كورني**»، **والثانية هي قضية** «أميرة كليفا» رواية (مدام) «دي لافاييت»[٣٨]. وقد طرحت القضية **الأولى سؤالاً هو**: كيف تستطيع فتاة أن تتزوج بقاتل أبيها؟.. وأثارت **الثانية** مشكلة: كيف تستطيع إمرأة متزوجة أن تقول لزوجها أنها تحب رجلاً غيره؟.. وبمعنى أصح ـ وفي الحالتين ـ كيف يستطيع الجمهور أن يقبل كذا وكذا ـ رغم أننا قد أوضحنا، فيما قبل، أن رأي الجمهور لا ينفصل عن عملية «**صنع**» هذا الرأي بواسطة العمل الفني أو الأدبي نفسه.

وقد نعرف أن (كورني) كان رافضاً الخضوع لمبدأ **مشابهة الحقيقة**، وعندما حاكمته (الأكاديمية) على موضوع مسرحيته، لم يردّ عليها إلا بأعماله، ولكنه وضّح موقفه في مقدمات بعض أعماله، وكان في اعتقاده أن حقيقة التاريخ، ورأي القدماء، لا يقلان أهمية عن مشابهة الحقيقة، وعلى أي حال فمشابهة الحقيقة عند (كورني) لا تتعلق بالموضوع نفسه، بل بنظم العمل الأدبي: «ليست مشابهة الحقيقة إلاّ شرطاً ضرورياً للنظم، وهي لا تتعلق باختيار الموضوع نفسه، أو بالحوادث المستندة إلى التاريخ»[٣٩]. وكان **أرسطو** يقول ان الشيء يُقبل على ثلاث نواح: «**الحقيقة**، **ومشابهة الحقيقة**، والرأي العام. وأن التراجيديا الجميلة يجب أن تبتعد عن مشابهة الحقيقة». وكان كورني هو الوحيد الذي جرؤ على أن يقول هذه الحقائق في الأوساط الرسمية للأدب، كما اضطر إلى أن يسندها إلى أقوال أرسطو حتى لا تمنع.

أما بالنسبة «لأميرة كليفا»، فقد أثارت ضجة نقدية كبيرة نشرت بعض مجادلاتها **الفيّاضة** في صحيفة باريسية عصرية وهي «الميركور جالان»، والبعض الآخر على شكل رسائل بين الناقدين المعاصرين «شارن» و«فالنكور»[٤٠]. وحسب معيار **مشابهة الحقيقة**، أعطيت أهمية كبرى لهذه القضية التي بدت أساسية لقراء القرن السابع عشر: اعتراف أميرة كليفا لزوجها بأنها كانت تحب رجلاً غيره، بينما كان ذلك الرجل الآخر مختفياً ـ بالصدفة! ـ في حديقة النزل الذي تمّ فيه الاعتراف، فسمع كل شيء، وعرف أن الأميرة كانت تحبه، حيث أنها لم تكن قد جرؤت على مصارحته بحبها، من قبل، حسب تقاليد ذلك العصر.. (أو على الأصح حسب العرف الأدبي في ذلك العصر). وهكذا اهتم النقد بشدة بتلك المسائل التي تبدو لنا الآن ساذجة، بل ومضحكة، هل يمكن أن تصرح امرأة لزوجها بحبها لرجل آخر؟.. ولم يقتصر الجدل على هذا، بل تناول

تفاصيل أخرى، مثل: كيف كان ذلك المحبوب بالصدفة وراء النافذة في حديقة الدار وسمع كل شيء؟ بل لقد وصل الأمر أيضاً إلى حد أن يتساءل النقاد كيف لم يصب ذلك المحبوب «بزكام». وهو في الحديقة يستمع إلى اعتراف الزوجة لزوجها في برد ليالي فرنسا؟!

ولكن أظهر تحليل حديث دقيق، لنصوص نقدية من القرن السابع عشر أن «فالنكور» قد تجاوز هذه التساؤلات، وأنه من خلال الاهتمام «بمشابهة الحقيقة» كان يثير أمورا أخرى متصلة بشروط القصّ، وتسلسل الأحداث الضروري للرواية؛ فالمشكلة لم تنحصر عنده فيما هو مقبول وما هو غير مقبول، أي بنظام العلل المقبولة للحدث، بل بنظام سببي آخر مستخرج من القصة نفسها، فلم يتساءل «فالنكور» عن الإمكانية الواقعية للاعتراف، بل هو يمدح الأثر «الدرامي» الذي تثيره الفقرة عند المتلقي من ناحية، وعند الزوج من ناحية أخرى، وأخيراً عند المحبوب، وذلك من حيث تطور أحداث القصة المترتب على الاعتراف؛ وقد تساءل (فالنكور) عن وظائف عناصر القصة دون أن يوصله ذلك إلى بلورة نظرة وظيفية للقصة مثل التي ظهرت في الوعي النقدي الحديث[٤١].

بالرغم مما سبق، فقد وجد في فرنسا، في القرن السابع عشر، رأي نقدي آخر أكثر تقدما من رأي «فالنكور»، ومن الجدل (الصالوني) الذي صاحَب صدور «أميرة كليفا»، وقد جاء هذا النقد في منشور، بغير توقيع، يدافع عن (كورني) في معركته مع (الأكاديمية الفرنسية). ومع أنصار مشابهة الحقيقة. وينسب هذا المنشور إلى «شارل سوريل» الروائي الساخر، و«الواقعي» بمعيارنا الحديث. ومؤلف المنشور يدّعي أنّه ضد «الحكماء» مثل «سكوديري»، وأنه يعبِّر عن رأي الشعب الذي لا يهمه أرسطو. ويقيِّم الأعمال حسب متعته، وأنّ «السيد» مسرحية جيدة، لأن الشعب قد أحبها. ويقول المؤلف المجهول في فقرة أخرى من المنشور: «انني أعرف أنّه غير مقبول أن تريد فتاة الزواج بمن قتَل أباها، ولكن هذا كان سبباً لبعض العبارات الحادة الجميلة، وانني أعرف جيداً أن الملك قد أخطأ لأنه لم يأمر بالقبض على «دون جورماس» بدلاً من أن يرسل ويطالبه بالاستسلام، ولكن لو لم يكن كذلك.. لما مات، إنني أعرف (...) ألخ». ثم يصل في النهاية إلى أن يقول: «(...) ولكن المؤلف كان محتاجاً لهذا كله»[٤٢].

واليوم، وقد انتهت مجادلات، ومحاكمات (الأكاديمية الفرنسية). ومات المنظِّران «شابلان» و«سكوديري»، والوزير «ريشيليو»؛ إلاّ أن مسرحية «كورني» تبقى ـ كما يقول الناقد «جيرار جينيت» ـ حيّة وبخير، كذلك يضيء كلام سوريل كالذهب[٤٣].

وفي القرن الثامن عشر، وبينما كانت النظرية الكلاسية لا تزال هي السائدة شكليا على الأقل، نلمح مفهوماً جديداً للمحاكاة في رأي «ديدرو» في الممثل كما عبّر عنه في حواره بعنوان: «مفارقة في الممثل»[٤٤].

والسؤال أولاً هو: بأي معنى استعمل «ديدرو» مصطلح المفارقة؟

يقول الناقد الفيلسوف «ايفون بلافال»، أن «ديدرو» أخذ معنى المفارقة من «الموسوعة»، (موسوعة فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر بفرنسا)، فالمفارقة هي: «قضية عبثية في الظاهر لأنها تبدو متعارضة مع الآراء الشائعة، ولكنها مع ذلك ـ وفي أعماقها ـ حقيقة، أو هي على الأقل تستطيع أن تتخذ هيئة الحقيقة»[٤٥].

والمفارقة عند «ديدرو»، إلى جانب التعريف السابق، هي تطابق الأضداد، هي أن يكون الشيء نفسه وعكسه تماماً، وفي هذا يقول «ديدرو»: «من المستحيل أن يكون الإنسان أكثر عمقاً وأكثر جنوناً». الحكمة إذن هي الجنون، والجنون هو الحكمة نفسها: «هذا هو أغرب شيء، وفي نفس الوقت فلسفة في غاية العمق»[٤٦].

والمفارقة في الممثل هي رأي كوّنه «ديدرو» في الممثل المسرحي، يختلف عن آرائه السابقة وعن الأفكار الشائعة حول الموضوع، فقد كان الرأي الشائع ـ وهو في نفس الوقت رأي «ديدرو» قبل أن يتوصل إلى مفارقته ـ أن الممثل يجب أن يتقمص الدور الذي يمثله بحرارة وإحساس بالغ، وأن الممثل لا يكون جيداً الاّ إذا أحبّ دوره وعاشه بكيانه الخالص، أما الرأي المختلف الذي ترتب على مفارقة «ديدرو»، فهو أن الممثل الجيد هو الذي «يظلّ بعيداً عن الدور، بارداً وغير حسّاس إزائه، قليل الحساسية إذن، ولكن كبير الحكمة ودقيق الذوق وحاد الرقة»[٤٧].

والمفارقة هي إذن في أن يكون الممثل لا شيء وكل شيء في نفس الوقت، وعندئذ يتحول «كذب» أفلاطون إلى قيمة أساسية. وأهمية هذه الملاحظات بالنسبة لمشكلتنا، وهي مفهوم المحاكاة في الوعي الكلاسي الفرنسي، تتضح في تحديد العلاقة التي أثارها «ديدرو» بين الفن والطبيعة وهو يناقش قضية الممثل الجيد، فكان رأي «ديدرو» أن الطبيعة لا تؤثر تأثيراً نهائياً في الفنان. رغم محاكاته للأنماط الكبيرة للطبيعة، فالفن مختلف عن الطبيعة، ولذلك لا يتم على المسرح بالضبط ما يتم في الطبيعة، على الفنان أن يتأثر بالأنماط العظيمة التي تقدمها الطبيعة، ولكن عليه بعد ذلك أن يوصلها بفنه إلى الكمال.

وقد قارن الناقد «لاكو ـ لابرت» بين هذا الرأي وما قاله أرسطو في العلاقة بين الطبيعة والفن في كتاب «الطبيعة». ويشير أرسطو في هذا العمل إلى أن للمحاكاة وظيفتان. فالفن من ناحية يقلد الطبيعة: «الفن يحاكي الطبيعة» ١٩٤، (١)، ومن ناحية أخرى،: «يوصل إلى الكمال وهو ما لا تستطيع الطبيعة أن تفعله» ١٩٩، (١)،[٤٨].

إنّ المحاكاة إذن محاكاتان: تقليد للأنماط الطبيعية من ناحية، وعمل انساني لاستكمال ما لا تستطيع الطبيعة أن تفعله من ناحية أخرى، ويقول «ديدرو»: «بدراسة الأنماط الكبيرة. وبمعرفة الوجدان

الإنساني ، وبالخبرة الحياتية ، وبالعمل الدؤوب والتجربة وممارسة المسرح ، يتم استكمال الموهبة الطبيعية »[٤٩] .

ويصل « ديدرو » من قضية المسرح والممثل الجيد إلى تصور عميق للمحاكاة الأساسية ، التي لا يمثل المسرح إلا نموذجاً لها ، وهو اكتشاف العلاقات الحقيقية والعميقة خلف المظهر والقشرة التي تمثلها المحاكاة التقليدية ، وهذا عن طريق العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والتي لم يصفها « ديدرو » بأنها علاقة « جدلية » ، رغم أنه ، عندما أدخل فيها العمل الإنساني كعنصر أساسي ، قد أدخل فيها الجدل ضمناً وبالضرورة .

* * *

إنَّ النظرة الحالية للمحاكاة نظرة ساخرة صوَّرها الرسام الفرنسي « ماجريت » في شكل لوحة تمثل منظراً طبيعياً ، وفي ركن من اللوحة ، لوحة صغيرة تمثل المنظر الطبيعي ،... الخ[٥٠] .

وبالفعل ، فما لم توضحه نظريات الماضي ، هو ما وصل إليه « ديدرو » في « مفارقته » ؛ وهو أن دور الإنسان وفنه وصنعته هي العناصر الأساسية في العلاقة بين المبدع والطبيعة . وهذا بالضبط هو السؤال المطروح اليوم في البحث عن وجود العلاقة الجدلية بين الإنسان والواقع ، بين الفنان والطبيعة .

وأصبح « علم الصنعة » ، (La Poiëtique) ، فرعاً جديداً ومهماً من مركز « علم الجمال » في « المركز القومي للبحوث العلمية » في فرنسا . ويدرس هذا القسم ، حسب أقوال مديره « رينيه باسرون » ، الظاهرة الفنية والإبداعية التي تربط من جميع النواحي بين المبدع والطبيعة ، من ناحية ، وبين المبدع والمتلقي ، من ناحية أخرى . فنجد اليوم في مركز « علم الجمال » ، إلى جانب (الـEsthétique ) ، أو « علم الجمال » ، من ناحية المتلقي ، الـ (Poiëtique ) ، أو « علم الصنعة » من ناحية المبدع ، الذي سيضاف إلى « علم الشعر » التقليدي ، أي الـ (Poétique) .

ومن أمنيات « باسرون » أن تشمل دراسة العمل الإبداعي معرفة النشاط الإنساني على جميع مستوياته : **السلوك** ، **العمل** (غير المغترب) ، **الإبداع** .

ولا يمكن أن تنحصر الدراسة في طرف واحد من العلاقة ، إذ كما قال ماركس : « إن للحواس في ممارستها قوة منظّرة مباشرة ، فهي تتأمل الشيء نفسه ، ولكن الشيء هو علاقة موضوعية مع نفسه ، ومع الإنسان ، وبالعكس » ؛ أو كما يقول « باسرون » بنفس المعنى : « لا توجد عين خام »[٥١] .

وإذا كانت هذه الدراسات ما زالت في بداياتها ، فإن الأسئلة التي تطرحها مهمة وموحية بمستقبل مثمر .

## الحواشي

(١) انظر georges Lukacs, **Balzac et le réalisme français**, ed. Maspero, Paris 1979
وترجمات «لوكاتس» بالعربية. في موضوع. **الواقعية الفرنسية والأوروبية**.
والدكتورة لطيفة الزيات. **النمطي والجمالي في كلاسيكيات الماركسية**. دراسة تحت الطبع.

(٢) **المحاكاة** ترجمة لكلمة (Mimèsis) اليونانية المعروفة في اللغات الأوربية تحت إسم (Imitation). وقرر «روزلين دوبون رك» و«جان لالو». اخر ناشري علم الشعر لأرسطو أن يترجماها (Représentation). أما مشابهة الحقيقة فهي ترجمة لكلمة (Vraisemblable) الفرنسية التي تعتبر الان المفهوم الجوهري للمذهب الكلاسي. وهي ترجمة (Eikos) اليونانية التي معناها عام وشامل. لما «يشبه». و«يمثل» وما هو «مثل». ألخ.

(٣) **كتاب أرسطوطاليس في الشعر**. مع ترجمة ودراسة د. شكري عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٧. ص٢٨ - سنلخص اسم الكتاب فيا بعد تحت تسمية **في الشعر**.
قد اعتمدنا على ترجمة الدكتور شكري عياد أساسا مع التغيير لبعض المصطلحات. والصيغ أحيانا.

(٤) **في الشعر**. ص ١٤٠.
و Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, **La Poétique**, ed. du Seuil, Paris 1980.

(٥) انظر Diderot, **Paradoxe sur le Comédien**, ed. Garnier, Flammarion, Paris 1967
- المفارقة في الممثل.
yvon Belaval, **l'Esthétique sans paradoxe de Diderot**, gallimard, Paris 1950.
علم جمال ديدرو دون مفارقة
و Philippe Lacoue-Labarthe, «Diderot, le paradoxe et la mimésis», in **Poétique** 43, ed. du Seuil, Paris 1980.
ديدرو والمفارقة والمحاكاة

(٦) **جمهورية أفلاطون**. ترجمة د. فؤاد زكريا. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨. ص ٨٦.

(٧) المرجع نفسه. ص ٨٥.

(٨) انظر Gérard Genette, **Introduction á l'architexte**, ed. du Seuil, Paris 1979.
مقدمة للنص الشامل
و Gérard Genette, "Genres, «types», modes", in **Poétique** 32, ed. du Seuil, Paris 1977.
الأجناس. الأنماط. الطرق.

(٩) د. فؤاد زكريا. **دراسة لجمهورية أفلاطون**. دار الكاتب العربي. القاهرة ١٩٦٧. فصل - **أفلاطون بين الفلسفة والفن**.

(١٠) وهي نوع من الأغاني الإباحية.

(١١) **في الشعر**. ص ٥٢.

(١٢) Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, ed. du Seuil, Paris 1975, p 54.
**الإستعارة الحية**. ص ٥٤.

(١٣) **في الشعر**. ص ٢٨.

(١٤) المرجع نفسه. ص ٣٦.

(١٥) ابن سينا. **فن الشعر**. ترجمة ونشر د. عبدالرحمن بدوي من أرسطو طاليس. **فن الشعر**. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣ ص ١٦٢.

(١٦) ونحن هنا نختلفون مع د. عبدالرحمن بدوي عندما يقول أن الفلاسفة العرب لم يفهموا شيئا في التراجيديا والكوميديا اليونانية. ونقترب

من رأي د . شكري عياد في الأهمية التي يعطيها للتخييل عند هؤلاء الفلاسفة . والأهم أن الفلاسفة العرب فسروا كتاب الشعر من جهة المبادىء العامة والأولية التي قدمها .

(١٧) الإستعارة الحية .

(١٨) في الشعر . ص ٦٢ .

(١٩) المرجع نفسه . ص ٦٤ .

(٢٠) المرجع نفسه . ص ٦٨ .

(٢١) المرجع نفسه . ص ٧٠ .

(٢٢) المرجع نفسه . ص ١٥٠ .

(٢٣) المرجع نفسه . ص ١٤٢ .

(٢٤) المرجع نفسه . ص ١٤٠ .

(٢٥) المرجع نفسه . ص ٧٠ .

(٢٦) المرجع نفسه . ص ٦٨ .

(٢٧) المرجع نفسه . ص ١٣٨ .

(٢٨) Tzvetan Todorov,«Poëtique» et poétique selon Lessing», in **Les genres du discours,** ed. du Seuil, Paris, 1978, pp. 29-30.

علم الصنعة وعلم الشعر عند ليسنج في أجناس القول . ص٢٩ - ٣٠ .

(٢٩) Roland Barthes,«L'»Ancienne rhétorique», in **communications** 16, Paris 1970, p. 79.

البلاغة القديمة . ص٧٩ .

(٣٠) René Bray, **La formation de la doctrine classique** ed. Nizet, Paris 1966. p. 192.

تكوين المذهب الكلاسي . ص١٩٢ .

(٣١) المرجع نفسه . ص١٩٨ .

(٣٢) المرجع نفسه . ص٢٠١ .

(٣٣) المرجع نفسه . ص٢٠٨ .

(٣٤) المرجع نفسه . ص ١١ .

(٣٥) المرجع نفسه . ص٢٢١ .

(٣٦) المرجع نفسه . ص١١ .

(٣٧) انظر مقدمة د . عبدالرحمن بدوي لأرسطو طاليس فن الشعر .

(٣٨) Gérard Genette, **Vraisemblance et motivation** in Figures II, ed. du Seuil, Paris 1969.

مشابهة الحقيقة والتسبيب

(٣٩) تكوين المذهب الكلاسي . ص ٢٠٢

R. Bray, **La formation...** p. 202.

(٤٠) قراءات في مدام دي لافاييت . Maurice Laugaa, **Lectures de Mme de Lafayette,** ed. Colin. Paris, 1971.

(٤١) G. Genette, **Vraisemblance...** p. 89.

مشابهة الحقيقة والتسبيب. ص٨٩.

(٤٢) المرجع نفسه. ص٨٨.

(٤٣) المرجع نفسه. ص٨٨.

(٤٤) Diderot, **Paradoxe...**

المفارقة في الممثل.

(٤٥) Y. Belaval, **L'esthétique...**

علم جمال ديدرو دون مفارقة.

Ph. Lacoue-Labarthe, **Diderot...**

ديدرو والمفارقة والمحاكاة.

(٤٦) ديدرو والمفارقة... ص١٧٣.

(٤٧) المفارقة... ص١٣١ Diderot, Paradoxe... p. 131.

(٤٨) ديدرو والمفارقة والمحاكاة. ص١٧٣.

(٤٩) المفارقة... ص١٢٥.

(٥٠) René Passeron, **poiétique et nature** in **Recherches poiétiques**, II ed. Khincksieck, Paris 1976, p. 9.

علم الصنعة والطبيعة. ص٩.

(٥١) المرجع نفسه. ص١١ - ١٢.

وانظر Karl Marks, **Economie politique et philosophie** in Manuscrits de 1844, Paris, ed. Sociales, 1972, p.93.

الاقتصاد السياسي والفلسفة في مخطوطات ١٨٤٤. ص٩٢.